

Firmes i burners, cicles i xarxes: el folklore a l'era teleelectrònica¹



John Dorst
Universitat de Wyoming

La reproducció de formes de folklore en mitjans informàtics és un senyal més de la transformació en les relacions socials de l'actualitat. En l'article s'analitzen dos exemples —els acudits difosos a través de correu electrònic i els graffits? per arribar a la conclusió que la societat de consum porta a la proliferació de cultures locals.

The reproduction of folklore forms in electronic media is one more indicator of the transformations in contemporary social relations. The article analyzes two examples—e-mail jokes and graffiti—to reach the conclusion that consumer society leads to the proliferation of local cultures.

La majoria d'alumnes que es matriculen a la meua assignatura sobre el folklore nord-americà consideren que els serveix d'introducció general a aquesta branca del coneixement. En aquesta assignatura, dediquem bona part del temps als conceptes bàsics i a l'enumeració dels conceptes erronis més comuns sobre el folklore. Amb aquest propòsit ens centrem, durant la primera meitat del semestre, en les formes del folklore ja conegudes pels alumnes a través de la seva pròpia experiència, i em fa l'efecte que es tracta de les coses de sempre: anècdotes personals, acudits (especialment els cicles d'acudits de torn), contes sobre creences actuals, i saviesa popular difosa en fotocòpies, que sempre es presenta en abundància dins el context burocratitzat de la universitat.

Però després d'haver utilitzat durant uns quants anys aquests tipus de material, ja començo a sentir-me insatisfet. I no em refereixo només al fet que perden la seva frescor o que no funcionen del tot bé pel que fa als objectius il·lustratius proposats, sinó que cada vegada més tinc la sensació que, amb el fet de "corregir" les observacions dels meus alumnes, vaig reproduint i reforçant els meus propis punts febles. Tot i que el propi estil docent sempre reflecteix els nombrosos prejudicis que provenen de les circumstàncies i l'historial personals, també hi ha d'altres predisposicions —que aquí vénen al cas— que són resultat de l'enculturació professional. Es tracta de les convencions retòriques, les diferents maneres de pensar, fins i tot els elements que formen la manera de veure el món, tots ells compartits pels folkloristes en virtut d'una formació i participació comunes dins una cultura professional. Com qualsevol altre camp d'investigació, el folklore té el seu propi discurs i també les seves pròpies pràctiques que determinen els objectes considerats com dignes d'examen, que legitimen les aproximacions crítiques i interpretatives, i que controlen els criteris segons els quals els judicis professionals es formen.

El que em preocupa és que alguns elements del discurs i la pràctica que porto a terme com a folklorista s'han convertit en limitacions desafortunades, maneres de pensar convencionals que no semblen arribar a l'altura de la reflexió crítica

Traducció:
A. Ausió i R. Puppo
Universitat de Vic

Actualment, certes pràctiques acadèmiques i disciplinàries no estan a l'altura de la reflexió crítica que permeti copsar les noves condicions de l'estudi del folklore en la societat de consum. Roda de premsa durant una manifestació a Nova York.



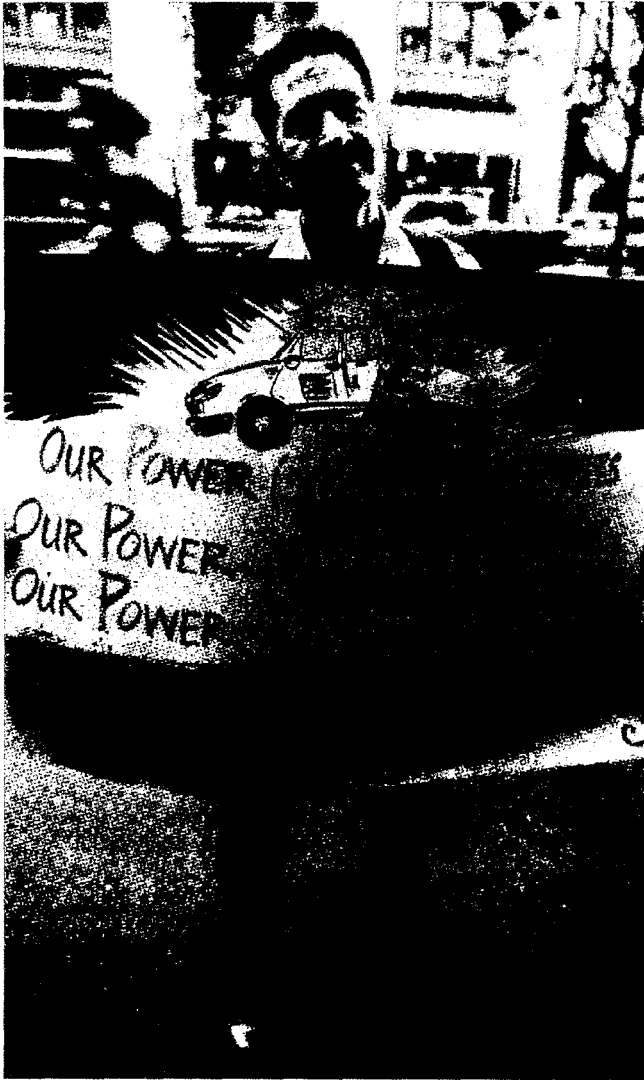
i que dificulten la nostra capacitat per copsar les condicions naixents del folklore en una cultura de consum avançada. I és en l'enfocament pedagògic sobre el tipus de formes folklòriques que he esmentat anteriorment —el que podríem anomenar els gèneres contemporanis més reconeguts— que algunes d'aquestes limitacions disciplinàries són més evidents. Si més no, és en aquest enfocament pedagògic que jo les he detectades més clarament. Per tant, el meu objectiu consisteix a identificar i expurgar alguns d'aquests prejudicis disciplinaris que, d'altra banda, em permeten utilitzar els gèneres del folklore contemporani per tal de desenganyar els meus alumnes dels conceptes erronis i, a la vegada, limitar la meua pròpia capacitat de revalorar i reflexionar de manera crítica sobre aquests gèneres. Començaré amb una narració personal, una experiència de conversió pedagògica que va cristallitzar i concretar la incòmoda sensació que tenia sobre la manera com utilitzava la meua formació folklòrica a l'hora d'ensenyar i, a més, la

manera com aquesta formació m'utilitzava (i segueix utilitzant-me) a mi.

Durant aquest últim any, he tingut l'oportunitat d'utilitzar amb certa freqüència el sistema de correu electrònic internacional BITNET, una xarxa informàtica a través de la qual es pot comunicar virtualment d'un dia a l'altre amb una persona de qualsevol lloc del món que tingui una adreça en aquest sistema. A l'inici de la primavera de 1989, vaig rebre a la meua "bústia" de BITNET una invitació per enregistrar-me a una nova XARXA INFORMÀTICA de correu electrònic interactiva PER A FOLKLORISTES. Aquests tipus de xarxes, anomenades taulers d'anuncis, o en aquest cas, "col·loqui", estan ben consolidades en altres camps acadèmics, com per exemple la xarxa HUMANIST. De fet, les xarxes informàtiques existeixen des de fa dues dècades, tot i que han

1. Una primera versió d'aquest article es va pronunciar com a conferència plenària al congrés anual de l'American Folklore Society, octubre de 1989.

Els estils docents i les convencions retòriques de les disciplines acadèmiques fan que sorgeixin certes limitacions per estudiar i interpretar la realitat. Taxista de Nova York reivindicant millores salarials.



proliferat molt durant els últims anys (*New York Times*, 13 de maig de 1990:1,16). Actualment, hi ha "milers de xarxes especialitzades [que] serveixen els interessos d'una àmplia gamma de persones com ara els còmics, els cuiners, els viatgers, els alcohòlics en rehabilitació, els aficionats a l'esport, els homosexuals, els amants del vi, els jubilats i els jugadors de *Go*" (*ibid.*:16).

Quan algú accedeix a aquesta xarxa, els intercanvis a llarga distància amb altres membres són més ràpids, fàcils i disponibles per a tothom qui tingui els mitjans per a connectar-s'hi. No és sorprenent, doncs, que la retòrica popular aplicada a aquesta tecnologia recorri clarament a les associacions vernaculars.² Per a alguns, el veïnatge universal (*global village*) de McLuhan sembla es-

tar a punt de realitzar-se. Les xarxes informàtiques semblen capaces de crear comunitats que, tot i estar físicament allunyades, presenten atributs dels intercanvis directes, espontanis i extraoficials que solen interessar als folkloristes. Aquests discursos populars sobre els trets vernaculars de les comunicacions telectròniques avançades són dignes d'examinar com a manifestacions en si del desig popular de domesticar cada vegada més les tecnologies remotes. Però aquí es tracta de la relació entre els folkloristes en la seva pràctica i aquestes tecnologies i, també, les relacions de producció a les quals presten suport.

L'atractiu de la xarxa dels folkloristes, tal com manifesta la invitació de BITNET, és que aquesta nova eina revolucionarà la comunicació entre els especialistes. No només servirà de full informatiu electrònic, sinó que també farà possible que els folkloristes puguin "mantenir-se al corrent de les novetats del folklore contemporani com són ara els cicles d'acudits, els costums, les llegendes, etc.". Se suposa que aquesta saviesa popular existeix "allà" en un determinat espai/temps conegut i estable dels processos populars. La localització i l'intercanvi electrònic entre els experts en aquesta saviesa popular s'entén com una cosa del tot neutral, i sense cap conseqüència per la saviesa popular en si. De manera que la mediació seductora d'aquestes tecnologies fa més fàcil passar per alt alguna de les seves conseqüències més profundes.

La limitació d'aquesta manera de pensar es fa més evident potser respecte als cicles d'acudits de torn, aquest gènere que pertany a la saviesa popular en què tota mena d'acudits sorgeixen, pel que sembla, d'un dia a l'altre i es refereixen a alguna notícia sensacional: Txernòbil, la tragèdia del Challenger, l'accident de Richard Pryor relacionat amb les drogues, la derrota política de Gary Hart, etc. Aquests cicles apareixen breument i llavors desapareixen, ja que els mitjans de comunicació passen a parlar de noves mutilacions i de noves tragèdies col·lectives. És erroni suggerir que les xarxes informàtiques no fan altra cosa que proporcionar als folkloristes les eines necessàries per poder seguir els desenvolupaments efímers del folklore de torn. El cas és que

les tecnologies de la informació més avançades i les relacions socials que comporten constitueixen, ja d'entrada, les condicions de possibilitat d'aquesta saviesa popular.

Evidentment, no vull dir que aquesta saviesa popular només existeix a través d'aquestes tecnologies de reproducció electrònica. Els acudits de torn, per exemple, s'intercanvien de viva veu. Però, fins i tot en aquest context, hi ha un sentit en què la saviesa popular aconsegueix els mitjans i les relacions de (re)producció característics d'una societat telectrònica i mediata en massa. Aquestes circumstàncies socials i aquestes tecnologies no són alienes a la saviesa popular, ni es limiten a proporcionar nous conductes per a la seva circulació, sinó que informen i habiten la saviesa popular de dintre estant, tant estructuralment com ideològica. És més: em sembla que la pràctica disciplinària dels estudis folklòrics funciona sistemàticament per obstruir el nostre ple reconeixement d'aquestes condicions històriques. Continuaré més endavant amb aquest punt i indicaré la manera potser més evident en què el nostre discurs com a folkloristes limita la nostra capacitat per afrontar amb eficàcia les condicions culturals actuals. Ara, però, vull donar un altre exemple tret del món de les comunicacions informàtiques per tal de posar de manifest algunes de les complexitats de la qüestió que proposo aclarir.

Així mateix, a la primavera de 1989, i a través del correu electrònic, va aparèixer una interessant notícia a la pantalla del meu ordinador. Al tauler d'anuncis HUMANIST, de gran difusió, hi havia un reportatge sobre una notícia del *San Jose Mercury News*, que incorporava el text sencer de la notícia, és a dir, gairebé sencer. I cal tenir en compte que la notícia del diari potser s'havia introduït al tauler d'anuncis mitjançant un escàner, el qual converteix automàticament la lletra impresa en inscripció electrònica.

La notícia, publicada sota el títol "ELS USUARIS INFORMÀTICS TEMEN QUE STANFORD HAGI ESTABLERT UN PRECEDENT", afirma que la decisió de bloquejar un tauler d'anuncis dificulta el lliure accés a la informació pública (*San Jose Mercury News*, 20 de febrer de 1989). El fet és que l'administració de Stanford va bloquejar l'ac-

cés del campus a una llista informàtica d'acudits que, segons les paraules dels responsables de la universitat, "no complien cap objectiu pedagògic de la universitat". Pel que sembla, aquest és el primer cas en què una universitat ha bloquejat el lliure accés dels seus usuaris a una part de la xarxa de taulers d'anuncis internacional anomenat USENET, que ja té més de 250.000 usuaris arreu del món. No és gens sorprenent, doncs, que el debat sobre aquesta qüestió s'expressi en el conegut llenguatge dels drets constitucionals i de la llibertat acadèmica.

L'editor del tauler d'anuncis HUMANIST (fixeu-vos que aquestes xarxes internacionals es dirigeixen sovint de manera molt estricta i no es tracta en absolut dels fòrums oberts que semblen ser a primera vista) aprofita l'ocasió del seu comentari sobre la notícia per felicitar els usuaris d'HUMANIST per la seva política intel·ligent d'autocensura, "l'única forma de censura digna dels éssers humans". I aleshores posa de manifest aquesta pràctica d'autocensura tot suprimint del text de la notícia original l'únic exemple d'un acudit ofensiu del tipus que precisament va provocar la decisió de les autoritats de Stanford perquè bloquejessin la llista d'acudits. I val la pena citar el comentari de l'editor, amb tota la seva ironia no intencional: "Els fets recents ens fan pensar en el gran valor que tenen les nostres tradicions liberals, de les quals depenen actualment les nostres ciències humanes, i de les quals provenen, a dir veritat, les mateixes xarxes electròniques. Al mateix temps, les condicions poden requerir que s'estableixin uns límits, tal com vaig veure que havia de fer amb el text següent [o sigui, el text de la notícia], el qual reproduïa un acudit ofensiu, i que pretenia servir d'exemple de què fa que la gent se senti molesta. Penso que no

2. Per exemple, l'article del *New York Times* citat anteriorment comença amb una anècdota sobre el festeig transmesa a través del correu electrònic. Aquesta va seguir d'un exemple de la ciutat de Santa Mònica, Califòrnia, que utilitza una xarxa informàtica per crear un fòrum obert per al ple municipal que, segons les paraules del periodista, és "l'equivalent electrònic d'un ple municipal del segle XVIII".

fa falta cap exemple!" (Joe Giampapa, HUMANIST, 27 de febrer de 1989).

Segons l'article, sembla que la decisió de Stanford de bloquejar els textos va ser provocada pel contingut racista i sexista dels acudits, com també pel fet que els acudits figuraven a seques, anònimament i sense cap comentari sobre els temes socials a què aquest humor ofensiu es referia. Altres taulers d'anuncis amb acudits similars, però que a més inclouen un comentari, no es bloquegen. Però els textos sense cap comentari són inadmissibles, de manera que els textos situats dins un context —no un context en el sentit del folklorista, sinó el context dels temes socials pertinents tal com el defineix algun criteri— s'admeten.

Les complexes circumstàncies d'aquest cas es poden resumir de la següent manera: un acudit racista o sexista se suprimeix d'una notícia que s'ha introduït (possiblement a través d'un escàner) en un tauler d'anuncis electrònic per un dels seus editors. Aquesta notícia —ara sense l'acudit que precisament havia donat peu a la mateixa notícia— tracta del bloqueig de Stanford —també una espècie d'"autocensura"— d'una sèrie d'acudits que van aparèixer en un altre tauler d'anuncis al qual la universitat estava subscripta. La raó fonamental d'aquesta "censura" per part dels responsables de Stanford va ser que els acudits no tenien una finalitat educativa, cosa que segurament es refereix al fet que aquests eren potencialment incendiaris en un ambient on, pel que sembla, les tensions culturals, especialment les racials, van augmentant. Ara bé, l'editor del tauler d'anuncis que va introduir la notícia utilitza l'incident de Stanford com una paràbola sobre l'autocensura intel·ligent i ho relaciona, de manera vaga, amb la idea segons la qual les xarxes informàtiques serien compatibles amb els valors humanístics.

Entraré ara més en detall en aquest exemple perquè em sembla que l'acudit absent, l'acudit fantasma que recorre aquests laberints telectrònics, pot ser considerat un paradigma pel que proposo posar de manifest, a saber, l'espai sense límits i desmaterialitzat en què actua la saviesa popular. Es tracta d'un espai en què no és gens

senzill traçar els límits entre els mecanismes per a l'enregistrament i l'estudi de la saviesa popular per part dels especialistes del folklore i els entorns que permeten la inscripció i l'intercanvi de la saviesa popular per part de la gent informatitzada i connectada. El meu exemple de l'acudit desmaterialitzat demostra que es tracta d'un espai folklòric d'una activitat molt intensa, en què les forces socials i culturals operen i s'enregistren. Però si no graduem les nostres suposicions sobre el que estudiem —per exemple, les nocions que hem rebut sobre què constitueix les tradicions d'una actuació activa (*active in performance*)— acabarem passant per alt gran part del que actualment succeeix. Em sembla del tot correcte, per exemple, el fet de fer desaparèixer un acudit informàtic com un tipus d'actuació folklòrica, tot i que fer-ho significa que hem de renunciar a la idea de les subjectivitats estables, és a dir, d'uns actors i un públic clarament definits. Es tracta d'una actuació que té lloc dins les xarxes i les estructures immensament complexes d'un ordre social relativament nou. Aquest tipus d'activitats no s'estudien fàcilment amb els mètodes convencionals de l'anàlisi de l'actuació i l'etnografia de la parla.

Dit això, m'agradaria recalcar que em refereixo no només al folklore i la informàtica, sinó que la inscripció electrònica i la reproducció de les formes del folklore no fan altra cosa que personificar i fer especialment visible la transformació a gran escala de les relacions socials i materials que caracteritza el nostre moment històric. Reprenem el cas dels cicles d'acudits de torn. Em sembla que la meva formació com a folklorista m'ha predisposat a considerar aquest fenomen relativament recent com una espècie del gènere ACUDIT, o sigui, una sèrie d'elements separats que es poden catalogar i analitzar en funció de temes recurrents, i és bàsicament d'aquesta manera que els tracto a la meua classe. Però hi ha també una altra manera d'enfocar aquest fenomen: a saber, partir no de l'ACUDIT sinó del CICLE com a gènere apropiat. Des d'aquest punt de vista, la característica diagnòstica del gènere és la mateixa serialitat, o sigui, el procés potencialment infinit del desplaçament seqüencial d'un element pel

Enfront de plantejaments anteriors (per exemple, vegeu el dibuix de la reunió de l'American Folklore Society a Baltimore _28 i 29 de desembre de 1897_ en què el Dr. Bolton _a dalt, a l'esquerra_ presentà la seva lectura "Relíquies de l'Astrologia") que parcialitzaven la realitat, les tecnologies de la informació actuals permeten que ens adonem de les noves formes de construcció de la saviesa popular.

seu equivalent. Es tracta d'una propietat no només operativa dins un cycle concret sinó també en altres cycles, ja que els cycles de torn semblen substituir-se els uns als altres conjuntament amb les substitucions en sèrie de les notícies dels mitjans de comunicació.

Mirat d'aquesta manera, el cycle d'acudits eludeix l'anàlisi mitjançant els mètodes més convencionals. Per exemple, si el gènere és un cycle en lloc de ser un acudit aïllat, què constitueix el context de la seva actuació? Com podem localitzar els seus actors i el seu públic? Tot i ser transmès per canals vernaculars (de viva veu, etc.), el fenomen del cycle de torn és del mateix tipus que el tauler d'anuncis d'acudits que acabo de descriure, el qual només existeix a través de l'agència de la tecnologia electrònica. El fet que els folkloristes introdueixin els cycles d'acudits al tauler d'anuncis del seu propi correu electrònic no significa treure'ls de context amb l'objectiu de catalogar-los i analitzar-los, sinó que vol dir adonar-se encara més de les seves condicions "naturals" d'existència. L'actuació, l'enregistrament, la classificació i l'anàlisi, tot sembla versions d'un mateix gest telectrònic. La tecnologia avançada de les comunicacions de massa no sols serveixen per captar els elements efímers de la saviesa popular contemporània d'una manera més eficaç, sinó que representen perfectament les forces i les relacions de producció a través de les quals la saviesa popular es constitueix. El fet que aquests cycles d'acudits circulin lliurement entre els taulers d'anuncis informàtics i els intercanvis de viva veu ja és d'esperar, però no tenim cap base sobre la qual fixar la prioritat o legitimitat en un sol entorn. Són aspectes inseparables del mateix sistema, igual que els "col·loquis" informatitzats que faciliten la recerca dels folkloristes.

Hi ha un prejudici que, al meu parer, és l'impediment més important perquè els folkloristes renunciïn a les convencions vigents de la disciplina a favor d'un avantatge que ens permetria veure amb claredat la manera en què les condicions actuals de producció informen la saviesa popular contemporània. Crec que l'obstacle més important per a aquest reconeixement és la tradició interpretativa que ens fa enfocar aquesta saviesa



popular principalment en funció de la seva temàtica dissimulada. El mètode estàndard comporta l'anàlisi comparativa dels temes per descobrir les preocupacions temàtiques recurrents d'un conjunt donat de saviesa popular, el qual, al seu torn, genera interpretacions sobre com aquesta saviesa popular expressa, a grans trets, les actituds compartides per aquells que la intercanvien. De totes maneres, no vull dir que aquest enfocament no sigui capaç de produir resultats interessants. Però sense tenir en compte també la manera de produir i intercanviar aquesta saviesa popular, aquestes interpretacions poden passar per alt contradiccions decisives indispensables per a unes lectures eficaces des d'una òptica crítica.

Permeteu-me un exemple. El cycle d'acudits sobre la tragèdia del Challenger, potser a causa dels seus elements especialment grotescs, ha estat objecte d'interessants comentaris per part dels folkloristes, en particular, en els assaigs de Willie Smyth (1986) i Elizabeth Radin Simons (1986)

Els acudits gràfics, a hores d'ara cada cop més presents a Internet, esdevenen un element de primer ordre per conèixer com s'utilitzen la imatgeria i el discurs dels mitjans de comunicació. Cartell publicitari que s'inspira en una llegenda tradicional.



en un número de *Western Folklore*. Tot i que destaquen els diferents aspectes dels acudits, ambdós autors interpreten aquest cicle com si, d'alguna manera, fos una crítica popular a les estructures hegemòniques. Smyth, per exemple, veu en els acudits una manifestació de resistència popular davant dels mitjans de comunicació televisius, com són els programes de notícies, la publicitat de massa, etc. El seu argument —molt convincent i perspicaç— es resumeix així: que la juxtaposició escandalosa de les al·lusions a tot tipus de productes comercials quotidians (Head and Shoulders, Tang, Bud Lite) amb els aspectes més horribles de mutilació física ve a ser un comentari col·lectiu sobre el mitjà que va portar la notícia de l'accident del Challenger al públic. Les notícies de les empreses de televisió, i per extensió tota l'estructura televisiva, fan negoci cada dia precisament amb aquests tipus de contradiccions i juxtaposicions macabres. A través dels acudits, la gent feia constar la seva consciència i la seva resistència de cara a la hipocresia que hi ha darrere la veu pietosa dels mitjans de comunicació, que, a més, pretenien donar lliçons sobre com s'havia de sentir la gent davant de la tragèdia. Al cap i a la fi, aquests acudits es podien considerar apropiacions de la imatgeria i el discurs dels mitjans de comunicació per tal d'engendrar un rebuig contrahegemònic davant de la construcció del món segons els mitjans de comunicació.

Aquesta interpretació em sembla força bé i és precisament en aquest sentit que intento fer que els meus alumnes reflexionin, si més no perquè

la majoria ni s'adonen que el folklore pugui "significar" res en concret. Però aquesta sensació d'haver realitzat una tasca interpretativa en mostrar de quina manera un conjunt de saviesa popular expressa les actituds col·lectives —especialment les actituds que no quadren amb les subministrades per l'ordre dominant— deixa sense estudiar les diferents maneres en què la saviesa popular es pot relacionar amb les estructures prevalents de l'autoritat i el control i potser fins i tot prestar-hi suport. Em sembla que es podria construir un argument segons el qual el que funciona com a crítica a nivell temàtic en el cicle d'acudits es recupera per part de l'ordre hegemònic a través d'una operació més fonamental, a saber, que el cicle *com a* gènere reproduceix o imita les operacions característiques de l'hegemonia establerta. Si en els acudits aïllats sobre el Challenger les mercaderies de la cultura de consum avançada són objecte de resistència, en el cicle sobre el Challenger és la serialitat (reemplaçament d'un element per una sèrie infinita d'equivalents) —i aquest és el tret principal de l'actual estructura basada en la mercaderia— la que s'escenifica o serveix de model. La vida d'aquests cicles correspon precisament a la realització de l'intercanvi de mercaderies mediat en massa, que, segons Smyth, és el que critiquen els acudits a través dels seus continguts. El fet que aquest cicle d'acudits es va posar en circulació nacional pràcticament d'un dia a l'altre a través de les tecnologies de les comunicacions de massa (Smyth, 1986:247, n. 12) no és un fet aïllat, ni accessori, sinó que es tracta d'una característica constitutiva del gènere.

Aquestes circumstàncies tenen conseqüències no només en els gèneres verbals com els cicles d'acudits, sinó també en les formes de la cultura material contemporània. La saviesa popular difosa en fotocòpies com a tipus d'artefacte, per exemple, s'assembla en certa manera a la reproducció en sèrie característica dels cicles d'acudits. I es detecta una semblança encara més gran en l'escriptura dels grafitis al metro, com els que apareixen en la magnífica pel·lícula de Henry Chalfant i Tony Silver, *Style Wars*, i que Craig Castleman descriu amb molt rigor en *Getting Up: Subway Graffiti in New York* (1982).

Naturalment, els folkloristes consideren aquests grafitis formes de l'art popular, amb la seva base social en les subcultures adolescents urbanes. Tot i que hi ha nombroses categories de l'escriptura de grafitis al metro (Castleman, 1982:26-46), les propietats formals en distingeixen dos tipus bàsics. Les "firmes" (*tags*) són els "monogrames" monocromàtics, produïts ràpidament i amb lletra molt compacta que els autors intenten "fer-se veure" amb la màxima freqüència i difusió possible. Apareixen a qualsevol lloc, però estan especialment concentrats a les parets interiors dels vehicles subterranis. Les "obres" (que vol dir les "obres mestres"), o diverses variacions d'aquestes, són els extensos treballs pintats de manera vistosa, i molt elaborats visualment, que solen aparèixer a l'exterior dels vehicles subterranis i a vegades en cobreixen tota la superfície exterior o fins i tot abasten més d'un vehicle. Aquestes obres són les formes de grafit més fàcils de considerar expressions artístiques, és a dir, pintures. S'assemblen a les firmes, tot i que, en aquest tipus de grafitis, el nom de l'escriptor —que no és el nom real sinó una mena de logotip— es troba normalment a l'interior del dibuix. De fet, es podria sostenir que les firmes són les autèntiques formes paradigmàtiques, ja que "la directriu principal en el grafit [és] «fer-se veure»" (Castleman, 1982:19). Es tracta, sobretot, de reproduir el propi nom amb la màxima freqüència i difusió possible, finalitat per la qual les firmes són molt ben adaptades. I quant al prestigi, una obra sola —per impactant i original d'estil que sigui— no donarà el mateix resultat que una sèrie d'obres àmpliament difoses.

Igual que els cicles d'acudits, la imatgeria del grafit depèn en gran part dels mitjans de comunicació (dibuixos animats, publicitat de massa, pòsters de pel·lícules, tanques publicitàries, etc.). Els estils desenvolupats en moltes de les obres imiten o caricaturitzen textos produïts mecànicament o electrònica, com ara els tipus de lletra creats per ordinador. Però la seva semblança més significativa amb els cicles d'acudits no està tant en els elements d'estil ni en la iconografia, sinó en la seva forma de producció i difusió. "S'escampa" a gran velocitat, tot acostant-se a la simultaneïtat

de la difusió dels mitjans de comunicació de massa. L'escriptura de firmes, pensades per desplegar-se ràpidament i aconseguir la màxima distribució, revesteix les característiques de la reproducció automàtica.

D'altra banda, el grafit al metro és extraordinàriament efímer, amb un constant reemplaçament com a tret distintiu. La paraula *cremada* (en anglès: *burner*) es refereix a una obra especialment bona, sovint l'obra d'un mestre escriptor. El sentit metafòric és que aquesta obra "crema" o destrueix i reemplaça totes les seves predecessores. I, evidentment, un procés literal d'esborrament i substitució es duu a terme constantment, ja que les superfícies inscrites es netegen o es pinten i, per tant, queden disponibles per a noves inscripcions. Per tant, en tots aquests aspectes, el grafit urbà, igual que els cicles d'acudits, escenifica les relacions materials de la mercaderia en la nostra cultura de consum avançada i mediata en massa.

En un dels debats més sofisticats fins ara sobre aquest tipus de grafit, Susan Stewart (1987) l'estudia com a expressió del seu moment històric concret. Afirmar, de manera convincent, que reproduceix "l'estil de la distribució simultània, l'esborrament de l'autenticitat, i la superficialitat reafirmada" de la cultura de consum (175). Com a forma d'expressió que és "ahora prohibida i venerada" (162) —és a dir, delictes i art a la vegada— el grafit posa en relleu de manera especialment nítida les paradoxes i les crisis de la cultura de consum avançada, sobretot respecte a l'obra d'art com a mercaderia.

Havent indicat els complexos mecanismes a través dels quals el grafit urbà revela els protocols de la cultura de consum avançada, Stewart desenvolupa el seu raonament d'una manera molt semblant a la de Smyth en la seva anàlisi sobre els cicles d'acudits. Ella també hi veu una crítica vernacular, però en aquest cas no es tracta només d'un comentari de torn sobre la cultura mediata en massa, sinó que el grafit implica un gest utòpic i trasbalsador a través de l'apropiació vernacular de la forma mercaderia per part dels autors del grafit. Tot situant la retòrica del consum dins la comunitat vernacular, els escriptors del grafit



El grafit, com l'acudit, esdevé una representació plàstica que, en si mateix, és un símptoma de la societat de mercat dividida, cada cop més, en segments diversificats i localitzats.

s'oposen a la seva pròpia absorció en la societat de consum. L'escriptura del grafit —prosegueix Stewart— “constitueix una crítica de l'estatus de tots els artefactes artístics i de tot consum privatitzat, i realitza el seu desafiament de manera totalment visible... [i] pretén assolir la dissolució utòpica i limitada de les fronteres de la propietat” (175).

El raonament aquí exposat³ —igual que la interpretació de Smyth sobre els acudits relacionats amb el Challenger— és força convincent. A manera d'esbós abstracte, aquest tipus d'anàlisi crítica ja és prou coneguda, tant en el treball dels folkloristes com dels altres. Una comunitat popular o vernacular s'apropia de l'estil, dels mitjans de producció, de les estructures i de la retòrica de la cultura dominant i els reestructura mitjançant formes de producció vernaculars, i retorna, de retruc, aquests elements apropiats a la classe dominant: a vegades obertament —tot provocant respostes repressives o mecanismes d'assimilació— i a vegades de manera dissimulada o esotèrica, sota formes simbòliques i espontànies. El grafit urbà, com a expressió decididament pública, pateix tant la reacció repressiva de les forces de l'ordre públic com la reacció assimiladora de l'art establert, el qual l'assimilaria a les categories burgeses de l'art ben fet (Stewart, 1987:171-74). Els cicles d'acudits, que s'intercanvien en contextos més privats i limitats i que expressen angoixes col·lectives d'una manera més indirecta, no apunten tan directament a la classe dominant i generalment no pateixen reaccions repressives. No obstant això, la paràbola dels acudits que es

van suprimir del tauler d'anuncis del correu electrònic a Stanford ens recorda que, en determinades circumstàncies, aquest tipus de reacció pot produir-se.

No hi ha cap dubte que aquesta línia de raonament general, centrada en la dinàmica de l'assimilació i l'exclusió, explica, efectivament, moltes circumstàncies reals en la lluita constant entre les forces hegemòniques i els impulsos antihegemònics. Però, per molt eficaç i convincent que sigui aquesta estratègia crítica, la seva retòrica no deixa d'abrigar una concepció utòpica de l'àmbit vernacular (o popular) que pot passar per alt alguns aspectes importants de les condicions relativament noves de la producció cultural. Pel que fa al cas en qüestió, per exemple, cal com a mínim tenir present la possibilitat que —amb l'apropiació vernacular de l'estil, la retòrica, la imatgeria i, sobretot, les formes característics de la (re)producció de la cultura de consum avançada per part dels escriptors del grafit— es tracta, en efecte, de la màxima penetració en el vernacle per part de la cultura, és a dir, *màxima* en el sentit que deixa intacta la forma vernacular de producció tot i que l'ocupa a fons. Cert, l'escriptura de grafit ultratja els valors burgesos de la propietat, de l'espai públic diferenciat del privat, de la separació ostentosa entre els espais interior i exterior, etc. Però potser ho fa d'una manera força compatible amb les formes des de fa poc dominants de la producció cultural, les quals, en part, són possibles gràcies a la tecnologia electrònica de la reproducció infinita de la imatge i del text i la instantània difusió en massa. Potser les formes com els cicles d'acudits i els grafitos urbans —i podríem afegir-hi també els contes sobre creences urbanes actuals i la saviesa popular difosa en fotocòpies— són símptomes de la colonització de la producció vernacular per part dels agents molt subtils de la cultura de consum avançada, els quals depenen cada vegada més de la fragmentació del mercat en segments també cada vegada més diversificats i localitzats. La societat de consum actual prospera gràcies a la proliferació de les cultures localitzades més que no pas la consolidació d'aquestes cultures en una massa homogènia.

Amb això, no proposo la simple ressuscitació

*La societat de consum actual s'articula,
com més va més, gràcies a la
proliferació de les expressions culturals
localitzades, i no amb la consolidació de
les cultures en masses homogènies.
Enregistrament breakdance en els
carrers de Nova York (1981).*



de l'antiga noció de l'Escola de Frankfurt —segons la qual la cultura de massa a finals del segle xx amenaça d'engolir una cultura d'elit legítima per una banda i una sèrie de cultures populars també legítimes per l'altra (vegeu Limón, 1983)— sinó que plantejo la possibilitat que, pel que fa a les formes expressives examinades amunt, comencem a veure els símptomes emergents d'una mena d'apoteosi extàtica (i preocupant) de l'àmbit vernacular. Com a folklorista, el dilema amb què em trobo és el següent: la possibilitat que estem en el moment històric que marca no el final de la cultura popular o la forma de producció vernacular, sinó el final d'aquesta pràctica discursiva que manté la distinció, per una banda, entre allò que és vernacular, popular, marginal, etc. i, per l'altra, allò que és dominant, prevalent, oficial i de massa. L'ordre dominant, personificat més concretament en les tecnologies de reproducció i difusió, amenaça de dissoldre les fronteres estables que són indispensables pel tipus de postura crítica, que tan sovint adopten els folkloristes, que troba en les formes culturals residuals i emergents expressions de sentiments no hegemònics o, fins i tot, antihegemònics. El que sí que queda clar és que les nostres pròpies pràctiques discursives com a folkloristes no ens preparen gaire bé per tractar aquestes condicions complexes i sense precedents de la producció cultural.

Bibliografia

CASTLEMAN, Craig. *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986.

LIMÓN, José E. «Western Marxism and Folklore: A Critical Introduction». *Journal of American Folklore* 96 (1983), p. 34-42.

SIMONS, Elizabeth Radin. «The NASA Joke Cycle: The Astronauts and the Teacher». *Western Folklore* 45 (1986), p. 261-77.

SMYTH, Willie. «Challenger Jokes and the Humor of Disaster». *Western Folklore* 45 (1986), p. 243-60.

STEWART, Susan. «Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art». A: *Life after Postmodernism: Essays on Value and Culture*, ed. John Fekete, 161-80. Nova York: St. Martin's Press, 1987.

3. En el seu llibre *Television Culture*, John Fiske (1987) defensa un ampli raonament segons el qual l'experiència televisiva proporciona grans quantitats de matèria primera per a l'apropiació vernacular local. Lluny de convertir-nos en zombis passius, creu que la televisió es rep i s'utilitza de moltes maneres, incloses diverses formes de resistència activa davant les falagueries transparents generades pel sistema de consum de massa. El seu llibre té una importància considerable per als folkloristes que s'interessen en la política cultural.